CAPÍTULO DOIS

A REALIDADE E A CONSCIÊNCIA

O IMPRESSIONISMO

Courbet anunciara seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Era a superação simultânea do "clássico" e do "romântico" enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade. Com isso, Courbet não nega a importância da história, dos grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal de arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura. Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do "clássico" e do "romântico", o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.

O movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna, formou-se em Paris entre 1860 e 1870; apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas "independentes" no estúdio do fotógrafo Nadar.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.

A definição remonta ao comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet, intitulado *Impression, soleil levant*, mas foi adotada pelos artistas, quase por desafio, nas exposições seguintes. As figuras emergentes do grupo são: MONET, RENOIR, DEGAS, CÉZANNE, PISSARRO, SISLEY. Na primeira fase da pesquisa participou também um amigo de Monet, J. F. BAZILLE (1841-70), morto em combate na guerra franco-prussiana. Embora considerado um precursor, MANET não fazia parte do grupo: de fato, este artista mais velho e já famoso desenvolvera a tendência realista num sentido essencialmente visual, afastando-se, porém, do integralismo de Courbet e remetendo os pintores modernos à experiência de mestres do passado muito distantes do Classicismo acadêmico: Velásquez, Rubens, Frans Hals. Recusa o embate brutal com a realidade, propondo, ao contrário, libertar a percepção de qualquer preconceito ou convencionalismo, para manifestá-la em sua plenitude de ação cognitiva. O retorno a um leque de valores, que Courbet rejeitava, sem dúvida afastou-o do extremismo revolucionário (Courbet virá a aderir impetuosamente à Comuna) e aproxi-

mou-o, pelo contrário, de literatos e poetas (foi amigo de Baudelaire e depois de Mallarmé). Após 1870, acercou-se cada vez mais do Impressionismo, eliminando o *chiaroscuro* e os tons intermediários e solucionando as relações tonais em relações cromáticas. À primeira exposição no estúdio do fotógrafo Nadar, seguiram-se as de 1877, 1878, 1880, 1881, 1882, 1886, sempre provocando reações escandalizadas na crítica oficial e no público bem pensante. Os únicos críticos que compreenderam a importância do movimento foram Duret e Duranty, e ainda, com algumas reservas, o escritor Émile Zola, amigo de Cézanne. Nenhum interesse ideológico ou político comum unia os jovens "revolucionários" da arte: Pissarro era de esquerda; Degas, conservador; outros, indiferentes. Não tinham um programa preciso. Nas discussões no café Guerbois, porém, haviam concordado sobre alguns pontos: 1) a aversão pela arte acadêmica dos *salons* oficiais; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto — a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e à cor; 5) o trabalho *en plein-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares. Quanto a este último ponto, há uma referência inegável à teoria óptica de Chevreul sobre os contrastes simultâneos; a tentativa deliberada de fundar a pintura sobre as leis científicas da visão ocorrerá apenas em 1886, com o Neo-Impressionismo de SEURAT e SIGNAC.

Mesmo antes da exposição de 1874, as motivações e interesses dos diversos componentes do grupo não são os mesmos. Monet, Renoir, Sisley, Pissarro realizam um estudo ao vivo direto, experimental; trabalhando de preferência às margens do Sena, propõem-se representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida e sem retoques, a *impressão* luminosa e a transparência da atmosfera e da água com notas cromáticas puras, independentemente de qualquer gradação de *chiaroscuro*, deixando de utilizar o preto para escurecer as cores na sombra. Ocupando-se exclusivamente da sensação visual, evitam a "poeticidade" do tema, a emoção e comoção românticas. Cézanne e Degas, pelo contrário, consideram a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza; Cézanne, principalmente, dedica muito tempo a estudar as obras dos grandes mestres no Louvre, fazendo esboços e cópias interpretativas.

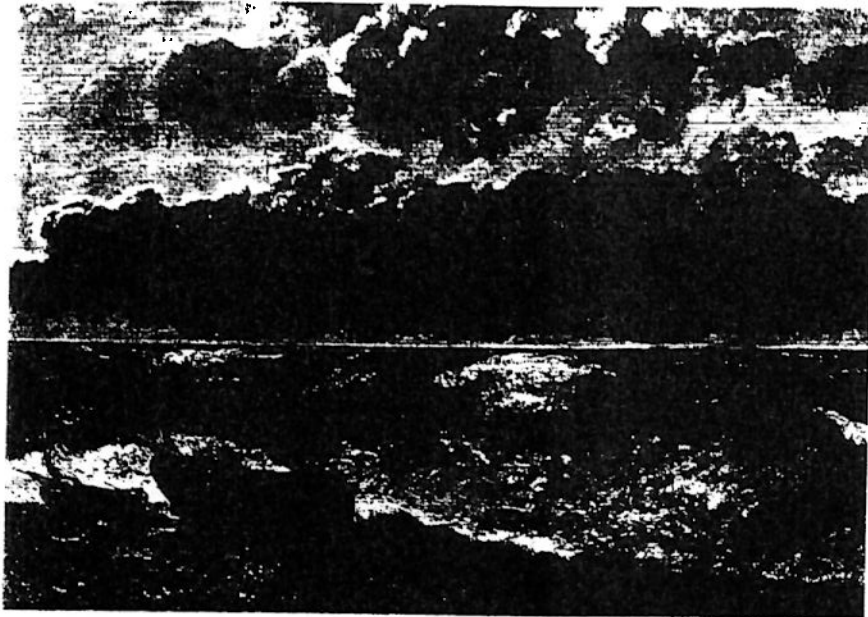
Ele defende que, para definir a essência da operação pictórica, é preciso reexaminar sua história; mas, como Monet e os outros também aspiram ao mesmo objetivo através da investigação das possibilidades técnicas atuais, os dois processos convergem para um mesmo fim: demonstrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras. A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência. Neste sentido, pode-se demonstrar que a pesquisa impressionista é, na pintura, o paralelo da pesquisa estrutural dos engenheiros no campo da construção. E não só a polêmica dos impressionistas contra os acadêmicos é semelhante à dos construtores contra os arquitetos-decoradores, como também existem claras analogias entre o espaço pictórico dos impressionistas e o espaço construtivo da nova arquitetura em ferro.

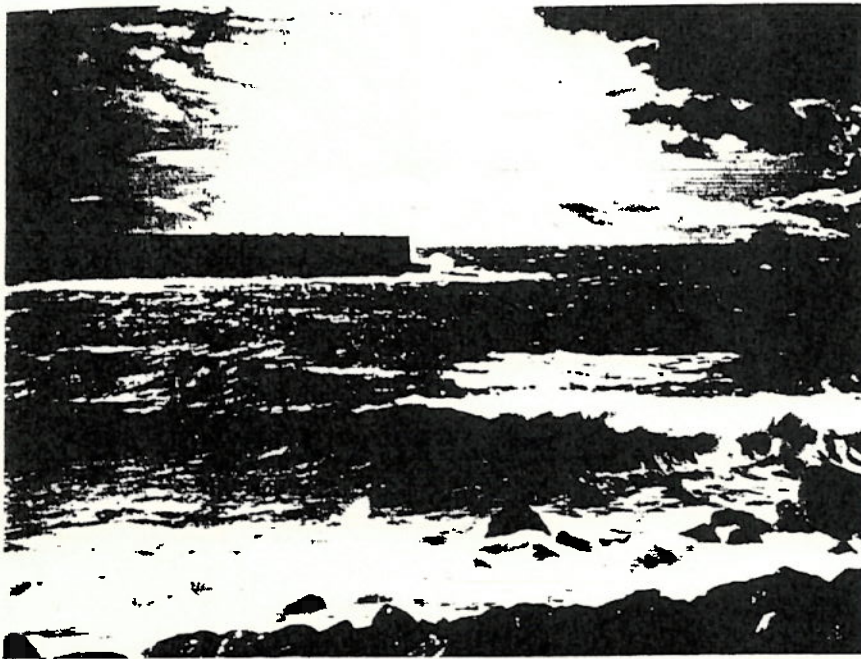
Em ambos os casos, não se parte de uma concepção predeterminada do espaço: o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos.

A FOTOGRAFIA

O problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se concretiza, especialmente para a pintura, no problema dos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia. Sua invenção (1839), o rápido progresso técnico que reduz os tempos de exposição e permite alcançar o máximo de precisão, as tentativas de fotografia "artística", as primeiras aplicações da fotografia ao registro de movimentos (fotografia estroboscópica, cinematografia), mas principalmente a produção industrial das câmeras e as grandes transformações na psicologia da visão, determinadas pela utilização generalizada da fotografia, tiveram, na segunda metade do século passado, uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas, ligadas ao Impressionismo.

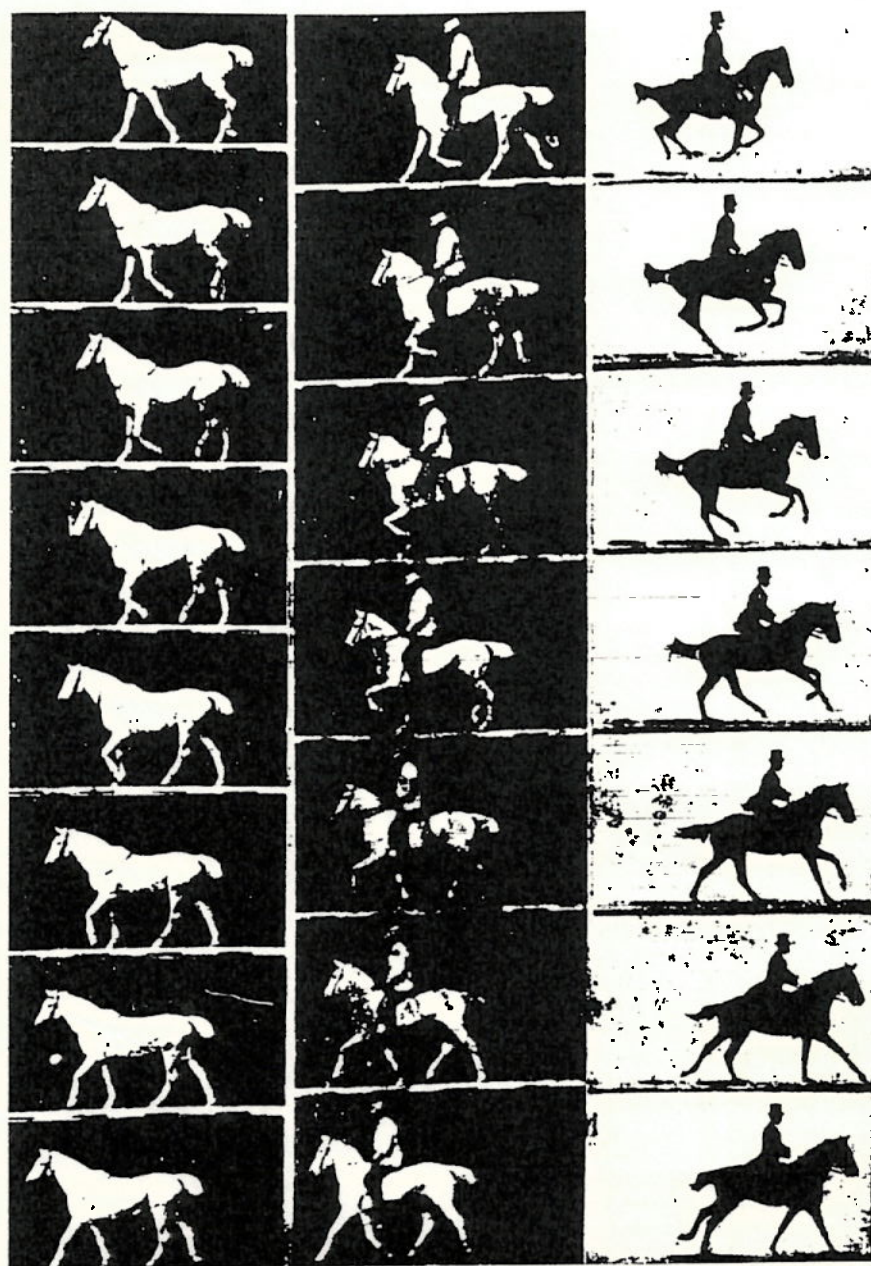
Com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações etc.). A crise atinge sobretudo os pintores de ofício, mas desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite. Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado; além disso, a produção de alta qualidade na

Nadar: *Sarah Bernhardt* (1859); fotografia.

Gustave Courbet: *Mar em tempestade* (1869); tela, 1,17 × 1,60 m. Paris, Musée d'Orsay.

Claude Monet: *Mulheres no jardim* (1866-7); tela, 2,05 × 2,55 m. Paris, Musée d'Orsay.

Le Gray: *A onda* (1856): fotografia.

arte também deixa de ter função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer.

Em um nível mais elevado, as soluções que se apresentam são duas: 1) evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico (é a tese de Baudelaire e, posteriormente, dos simbolistas e correntes afins); 2) reconhece-se que o problema existe e é um problema de visão, que só pode ser resolvido definindo-se claramente a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (é a tese dos realistas e dos impressionistas). No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de "representar o verdadeiro", tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis.

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. Desde meados do século XIX, existem personalidades fotográficas (por exemplo, Nadar) da mesma forma que existem personalidades artísticas. Não há sentido em perguntar se "fazem arte" ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos pertencem à ordem estética. Por outro lado, é um erro supor que, enquanto tais, substituam procedimentos da pintura; os pintores "de visão", de Courbet a Toulouse-Lautrec, estão prontos a admitir que a fotografia, assim como a gráfica ou a escultura, pode ser uma arte distinta da pintura. Portanto, não interessa o problema teórico, e sim a realidade histórica das relações recíprocas. Outro aspecto importante da relação consiste no enorme crescimento do patrimônio de imagens: a fotografia permite ver um grande número de

Jules Marey: *Experimentos cronofotográficos* (1887).

coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual. O Impressionismo, estreitamente ligado à divulgação social da fotografia, tende a competir com ela, seja na compreensão da tomada, seja em sua instantaneidade, seja com a vantagem da cor. Os simbolistas, pelo contrário, recusam qualquer relação, reconhecendo implicitamente que, quanto à apreensão e representação do verdadeiro, a pintura é superada pela fotografia.

Afirma-se freqüentemente que a fotografia deu aos pintores a experiência de uma imagem destituída de traços lineares, formada apenas por manchas claras e escuras; a fotografia, portanto, estaria na origem da pintura "de manchas", isto é, de toda a pintura de orientação realista do século XIX. Evidentemente, David e Ingres, mesmo mantendo o culto do desenho a traço, nunca sustentaram que a linha se encontra na natureza: sustentavam que nenhuma representação da realidade poderia ser satisfatória se não viesse amparada pela noção intelec-

tual do real que se realiza no desenho. A fotografia fornecia uma representação satisfatória sem um delineamento preciso dos contornos; mas a história da pintura, dos vênetos a Rembrandt e Frans Hals, de Velásquez a Goya, também conta com inúmeras representações sem um suporte visível de desenho. Pode-se, portanto, dizer que a fotografia ajudou os pintores "de visão" a conhecer sua verdadeira tradição; mais precisamente, apresentando-se como puro fato de visão, ajudou-os a separar, nas obras desses mestres, os puros fatos de visão de outros componentes culturais que, até então, haviam impedido avaliar essas obras do ponto de vista da pesquisa sobre a visão.

Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a *manufatura* do quadro, o trabalho do pintor. É isto o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente concreta. Proudhoniano e mesmo marxista *avant la lettre*, Courbet se interessa apenas pelo que se poderia chamar de a força de trabalho que fabrica o quadro: apresentando ambos as mesmas imagens (por exemplo, um cabrito montês na neve), no quadro há uma força de trabalho que não existe na fotografia.

Nem se pode afirmar que a pintura capte da realidade significados ocultos ou transcendentais que escapam à fotografia: a força de trabalho é utilizada simplesmente para *construir* a imagem, para lhe dar uma concretude e um peso que fazem dela uma coisa real — com a evidente finalidade de demonstrar que não se pode mais considerar a imagem artística como algo superficial, ilusório, mais lábil e menos sério do que a realidade. Assim estabelece uma distinção entre a imagem *pesada* e a pintura (menos realista e menos verdadeira). Após este esclarecimento, compreende-se como os impressionistas puderam utilizar, sem problema algum, materiais de imagens fornecidas pela fotografia. A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas essas coisas (por exemplo, os movimentos das pernas de uma dançarina ou um cavalo a galope), como também os universos do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, passam a fazer parte da experiência visual e, portanto, da "competência" do pintor. Degas e Toulouse utilizaram largamente materiais fotográficos, e para tanto não precisaram enfrentar qualquer problema teórico. Neste sentido, é correto afirmar que a fotografia contribuiu para aumentar o interesse dos pintores pelo espetáculo social. Os fotógrafos, por sua vez, mesmo se deixando guiar de bom grado pelo gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos, jamais pretenderam concorrer com a pesquisa pictórica. Nadar foi amigo dos impressionistas, tendo acolhido a primeira exposição deles em seu próprio estúdio (1874); mas nunca tentou fazer fotografias impressionistas. Ele percebia que a estrutura de sua técnica era profundamente diferente da que é própria da pintura, e, se dessa sua técnica podia nascer um resultado estético, não haveria de ser um valor tomado de empréstimo à pintura. As fotografias "artísticas", tão em voga no final do século passado e no início do século XX, são semelhantes às estruturas perfeitas em ferro ou cimento que os arquitetos "estruturais" revestiam com um medíocre aparato ornamental para dissimular sua funcionalidade: e assim como só surgirá uma grande arquitetura estruturalista quando os arquitetos se libertarem da vergonha pelo suposto caráter não-artístico de sua técnica, só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica.

O NEO-IMPRESSIONISMO

Em 1884, GEORGES SEURAT (1859-91), PAUL SIGNAC (1863-1935), MAXIMILIEN LUCE (1858-1941) e alguns outros se associaram com a intenção expressa de ultrapassar o Impressionismo, no sentido de dar um fundamento científico ao processo visual e operacional da pintura. A essa tendência opuseram-se, em nome das exigências originárias do Impressionismo, Monet e Renoir; estabeleceu-se assim uma oposição entre um Impressionismo dito "romântico" e um Impressionismo dito "científico". A intenção rigorosamente científica se contrapõe, numa antítese explícita, ao espiritualismo igualmente absoluto dos simbolistas.

Remetendo-se às pesquisas de Chevreul, Rood e Sutton sobre as leis ópticas da visão e, principalmente, dos "contrastes simultâneos" ou das cores complementares, os neo-impressionistas instauraram a técnica do pontilhismo (*pointillisme*), que consiste na divisão dos tons em seus componentes, isto é, em várias pequenas manchas de cores puras reunidas entre si de modo a recompor, na visão do observador, a unidade do tom (luz-cor) sem as inevitáveis impurezas do empaste que anula e confunde as cores. O caráter científico do Neo-Impressionismo, porém, não consiste no recurso a leis ópticas recentemente apuradas: não se pretende fazer uma pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a pintura como uma ciência em si.

É de importância fundamental: 1) que a análise da visão esteja presente no procedimento técnico; 2) que, decompondo a sensação visual, reconheça-se que ela não é uma simples impressão, mas tem uma *estrutura* e se desenvolve através de um *processo*; 3) que o quadro seja *construído* com a matéria-cor e que esta tenha um caráter funcional, como os elementos de sustentação de uma arquitetura; 4) que o quadro não seja mais considerado como uma tela onde se projeta a imagem, e sim como um campo de forças em interação que formam ou organizam a imagem.

O pontilhismo, principalmente com Signac, irá progressivamente tornar-se menos denso e transformar-se num tecido de toques largos e planos, verdadeiras lasquinhas de cor, por meio das quais cada nota cromática encontra seu *timbre* próprio em relação ao das notas contíguas. O processo amplia as possibilidades do leque de acordos entre as cores muito além dos limites permitidos pelo empaste.

Pelo seu caráter técnico-científico, o Neo-Impressionismo foi um dos grandes componentes do vasto movimento *modernista* que, na virada do século, tentou resgatar a pintura da condição de inferioridade e não-atualidade em que se encontrava, devido ao desenvolvimento contemporâneo das tecnologias científicas da indústria, e sobretudo da fotografia.